



Interior del Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929
de Ludwig Mies van der Rohe (reconstrucción), 2014, Carsten Krohn

fotografía y arquitectura moderna: dos caminos propios, paralelos y en sentido contrario

Luis Villarreal Ugarte

Arquitecto, Tecnológico de Monterrey, Departamento de Arquitectura, lvillarreal@itesm.mx

El texto a presentar busca demostrar las diferencias en esencia e intención entre la fotografía y la Arquitectura Moderna basándose en dos características principales: por una parte, las naturalezas imitativa y abstracta que distinguen particularmente a cada una de estas disciplinas, y por otra, las propias –y opuestas– voluntades de capturar y exponer un fenómeno a través de dimensiones espaciales, temporales y motrices diferentes.

keywords Fotografía, Arquitectura Moderna, Representación gráfica, Cinematografía, Espacio-tiempo

La reproductibilidad de la imagen que implicó el nacimiento de la fotografía cambió drásticamente la manera de representar el mundo. La fotografía se convirtió en un inicio en el medio más cercano y confiable para representar la realidad. La “responsabilidad” que tenían los artistas pictóricos de repetir las formas de la naturaleza y de servir de testigos fieles de los protagonistas y los hechos de la historia (y de la Historia) fue menguando conforme se fue difundiendo el uso de la fotografía. El proceso de abstracción que vivió el lenguaje pictórico durante la segunda mitad del siglo XIX está relacionado sin duda con el nacimiento de las nuevas herramientas de captación de imágenes.

En el comienzo, la fotografía repetiría la realidad como una especie de copia fiel, exacta, confiable y objetiva de la vida, mientras que la pintura seguiría sus propios caminos, más sinuosos, indescifrables y subjetivos. Se trataría de una especie de diferencia entre la reproducción de la realidad con respecto a su misma interpretación, como menciona Wilhelm Worringer en 1907¹. Una diferenciación que implicaba la comprensión y la empatía de la realidad frente a una reacción a ella misma. Una diferencia que encuentra el teórico alemán como la base para experimentar los fenómenos artísticos en todas sus dimensiones. Una diferencia que implicaba por tanto no solo un distanciamiento lexical, sino incluso –y principalmente– intencional entre ambas expresiones.

El lenguaje pictórico evidenciará su subjetividad a través de la misma interpretación de la realidad, desde el énfasis en la forma en que será captada, hasta el descubrimiento de sus verdades ocultas y sus razones últimas, como es posible observar en las obras más radicales de las vanguardias abstractas de principios del siglo XX.

La creación arquitectónica tiene un paralelo en el análisis teórico de Worringer. Para él, la intención de la arquitectura griega de convertir la naturaleza en verdaderos “cánones estéticos” de la construcción, representa la empatía que sienten los autores por su entorno. Una actitud que se opone diametralmente (o por lo menos en apariencia) a lo que después se consideró como la Arquitectura Moderna; como la arquitectura del siglo XX; como la arquitectura de la abstracción. Releyendo a Walter Benjamin –y reinterpretándolo a conveniencia– podría encontrarse en estas actitudes planteadas por Worringer un encuentro –por una parte– y un desencuentro –por otra– entre una reproducción mimética y una reproducción mecánica de la realidad.

De esta forma el proceso de interpretación de la realidad y su eventual abstracción en una forma esencial y pura, que caracteriza el lenguaje de la Arquitectura Moderna, se contrapone a la reproducción e imitación de los eventos naturales y artificiales que conforman la realidad, y por tanto se aleja de la intención que había dado origen al hecho fotográfico mismo. La reducción del léxico expresivo de la Arquitectura Moderna a niveles nunca antes vistos en las construcciones “cultas” hacía de cierta forma innecesario el recurso de su reproducción fotográfica. La elección de los términos justos y exactos era suficiente para describir el lenguaje propuesto por la nueva arquitectura, como puede leerse en los textos de las primeras crónicas de la Arquitectura Moderna (Gropius, Behne, Sartoris, Hitchcock y Johnson). Crónicas que serán acompañadas por una serie de imágenes fotográficas, que en su conjunto propondrán incluso un discurso paralelo al análisis escritos por los mismos autores. De manera general en esos trabajos puede observarse como, frente a la flexibilidad de un texto inclusivo y abierto, se presenta una elección de imágenes fotográficas de edificios que guardan características formales similares, reduciendo con ello a una propuesta “estilística” el planteamiento completo de la Arquitectura Moderna.

Incluso, por encima de una cuestión puramente visual (sin querer recurrir al término estilo), la esencia de la propuesta de la modernidad arquitectónica, como ha sido apuntado por Sigfried Giedion, Adolf Loos, Rudolph M. Schindler y otros historiadores y críticos del fenómeno, radica principalmente en la creación de espacios; lo cual complicaba aún más su

fotografía y arquitectura moderna: dos caminos propios, paralelos y en sentido contrario

misma representación gráfica, independientemente de su naturaleza. Las representaciones fotográficas contaban ya con un lenguaje propio, que seguían leyes estéticas alejadas cada vez más de las que regían la representación pictórica; baste ver el trabajo de maestros de la fotografía del primer cuarto del siglo XX como László Moholy-Nagy, o Man Ray. Las imágenes obtenidas serán entonces producto de las posibilidades técnicas del mismo fotógrafo para capturar la realidad, pero principalmente de su sensibilidad artística y de sus intenciones de expresión personal, es decir, de la misma subjetividad, de la que en teoría la fotografía había reaccionado en un principio.

Como es posible observar en el trabajo de los fotógrafos de la modernidad arquitectónica, las representaciones bidimensionales captaban la realidad de una manera parcial, dejando a la imaginación personal la profundidad, lo que imposibilitaba una experiencia completa del fenómeno estético. Así, en esta interpretación de la tridimensionalidad, al igual que en las traducciones literarias, se perdía mucho, principalmente en lo referente a la propuesta espacial, cualidad indispensable de la propuesta arquitectónica moderna.

A este hecho se añadía además la recurrencia generalizada por parte de los arquitectos modernos por el uso –casi indiscriminado– del cristal en sus construcciones, logrando una amplitud, una transparencia y una simultaneidad –como menciona el mismo Giedion– pero igualmente, imposibilitando a los medios gráficos de poder capturar y representar el espacio por ellos propuesto. La Arquitectura Moderna crea de esta forma un espacio *inaferrable*, inasible y casi inefable. Giedion, nuevamente, encontrará en este fenómeno estético un vínculo más entre la nueva arquitectura, abstracta y transparente, con las representaciones múltiples y simultáneas del cubismo y el futurismo.

Sin embargo, volviendo al texto de Worringer, la experiencia estética no se limitaba solamente al fenómeno creativo, sino que implicaba igualmente el proceso –o los procesos– de percepción de la naturaleza y de la obra misma; finalmente la obra era producto de estas observaciones e interpretaciones, tanto del creador como del observador, y esto representaba una verdadera revolución con respecto a la experiencia contemplativa de la creación artística previa a la modernidad.

En este nuevo fenómeno de abstracción se “subjetivizará” el objeto buscando generar reacciones ante él. La obra saldrá de su marco para envolver al observador en una nueva experiencia, en la que él será el personaje central. “Observar algo es actuar sobre ello y alterarlo” menciona Giedion. El mismo teórico suizo, en un fenómeno artístico paralelo al pictórico, descubre como la sublime belleza buscada en el Renacimiento basada en las proporciones perfectas y en la perspectiva exacta, dará paso a una nueva forma de percibir el espacio, en la que los recorridos en la obra arquitectónica y el tiempo implicado en ellos mismos, conformará una nueva experiencia estética que será la verdadera propuesta de la modernidad arquitectónica. Un fenómeno que no era desconocido para Le Corbusier y que tiene paralelos en investigaciones realizadas por artistas y teóricos de las distintas disciplinas artísticas del primer cuarto del siglo XX como Picasso, Paul Frankl o Sergei Eisenstein, y que serán la base para importantes teorías arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XX como las escritas por Bruno Zevi, Gordon Cullen, o Juhani Pallasmaa.

Eisenstein entiende el binomio espacio-tiempo como la esencia misma de la propuesta del lenguaje cinematográfico. Un binomio que implicará la vinculación y articulación de imágenes con las que se generará una trayectoria narrativa y espacial que será la base de la experiencia de la estética cinematográfica. Gracias al cinematógrafo, las imágenes para Eisenstein, se presentarán ante el espectador generando en su mente una secuencia espacial dentro del marco temporal implícito en la duración misma del filme; de la misma manera como un visitante conoce y recorre un edificio atravesando

los espacios que lo componen. Cinematografía y arquitectura serán para Eisenstein dos disciplinas muy cercanas en cuanto a su propuesta experimental y lejanas –ambas– del estatismo de la pintura –o en el caso de lo que a este texto atañe–, o de la fotografía. Según propone el cineasta, una pintura (o una fotografía, e incluso una puesta en escena teatral) se contempla, pero un filme (o un edificio y en cierto sentido una pieza musical) se experimenta, se vive, se recorre.



f1_Interior del Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929
de Ludwig Mies van der Rohe (reconstrucción), 2014, Carsten Krohn

Ya desde 1914, el historiador austríaco Paul Frankl² había propuesto un nuevo esquema analítico de la evolución de la arquitectura desde finales del Renacimiento, particularizando estudios en materia de forma corpórea y visible, además de las mismas intenciones de diseño propuestas por sus autores. Con respecto a la imagen de la arquitectura, Frankl refiere como su misma evolución está relacionada directamente con la forma como se ha proyectado para ser experimentada. Al respecto acota el término “imagen arquitectónica” para definir la imagen –o más exactamente el conjunto de imágenes– mental que nos formamos una vez que vamos recorriendo el edificio y conociendo sus componentes y contenidos. Para Frankl será incompleta la experiencia de conocer un edificio a través de algunas imágenes aisladas y estratégicamente capturadas; será necesaria una infinidad de imágenes, recolectadas desde distintos puntos de vista para lograr un

fotografía y arquitectura moderna: dos caminos propios, paralelos y en sentido contrario

conocimiento más completo de la obra “visitada”. “Una imagen sola no nos tienta, no promete sorpresas y, por consiguiente, tranquiliza. La abundancia de imágenes nos excita. Una imagen aparta el objeto de nosotros –incluso el espacio interior–, lo aleja de nuestra persona. Varias imágenes, en cambio, nos atraen, nos envuelven”³. Un discurso que será retomado por los teóricos de la imagen muchos años después, como el caso de Susan Sontag o John Berger, quien nos recuerda que la memoria no es unidireccional y que trabaja radialmente formando asociaciones espontáneas que conducen a la construcción de un solo evento. En este sentido, si lo que se busca es crear una experiencia completa a través de imágenes, éstas tendrán que construir un contexto completo que contenga y ubique la obra en su totalidad, captando momentos y detalles normalmente despreciados por los artistas de la imagen.

Como ejemplo de esta experiencia, puede citarse el caso de la obra proyectada por Ludwig Mies van der Rohe en los últimos años de la década de 1920, principalmente el Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona que es prueba fehaciente de los alcances en cuanto a la concepción espacial a los que podía llegar la nueva propuesta arquitectónica.



f2_Interior del Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929
de Ludwig Mies van der Rohe (reconstrucción), 2014, Carsten Krohn

Con el antecedente de la propuesta realizada por el mismo arquitecto alemán en 1923 para una villa de ladrillo, así como las composiciones escultóricas y espaciales de Theo van Doesburg realizadas a lo largo de la década de 1920 (es sintomático en este sentido que van Doesburg haya optado por presentar sus composiciones arquitectónicas apoyándose en proyecciones axonométricas, más que en cualquier vista ortogonal o incluso oblicua, con las que se podía perderse la esencia misma de sus construcciones deconstruidas), Mies van der Rohe tendrá una revelación arquitectónica que plasmará en unas pocas obras y que no volverá a verse reflejada en su propuesta posterior.

Es evidente que, a pesar de las cuantiosas fotografías que existen sobre la obra – muchas de ellas de gran belleza –, éstas no alcanzan a captar esta experiencia de visitar el edificio, de recorrerlo. La transparencia y la simultaneidad buscada por la propuesta de la modernidad se enriquecía con un dinamismo y una explosión formal y espacial sin precedentes.

Si nos quedáramos con las extraordinarias imágenes de una obra como la del Pabellón alemán, podríamos dejarnos llevar por el engaño de los encuadres y los espejismos provocados por sus reflejos, algo así como lo que sucede con los divertimentos de las falsas perspectivas de la arquitectura italiana. Sin embargo, el pabellón es mucho más que esas imágenes. La insinuación espacial por encima de su misma definición –característica esencial de la propuesta de Mies van der Rohe– resulta inasible para el lente fotográfico; la confusión causada en el visitante por el mismo fenómeno, aún menos, sin mencionar la experiencia táctil que era imprescindible en la arquitectura de un creador que encontraba a Dios en los detalles.

Como mencionaba Eisenstein, el nacimiento de la cinematografía podía convertirse en una herramienta confiable para representar en imágenes la experiencia arquitectónica; imágenes construidas a partir de perspectivas distintas y organizadas en secuencias espacio-temporales; una herramienta que con los avances tecnológicos ha podido ser más asequible y amigable, a través de formatos como el video, o más recientemente la realidad virtual: todas ellas complementarias y derivadas de aquellos experimentos fotográficos de hace casi doscientos años.

De esta forma los caminos trazados por la arquitectura y la fotografía pueden considerarse como únicos y diferentes, pero no aislados, ni distantes. No puede ignorarse en este sentido la interdependencia y reciprocidad que existe entre ambas disciplinas, fenómenos que provocarán una existencia propia, pero vinculada.

notas

1. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, originalmente publicado en 1907; consultada para la elaboración de este ensayo la versión en español: Worringer, W. (1966). *Abstracción y naturaleza*. (México D.F.; Fondo de Cultura Económica).
2. Paul Frankl *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, originalmente publicado en 1914; consultada para la elaboración de este ensayo la versión en español: Frankl, P. (1981). *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*. (Barcelona: G G Arte).
3. Idem, 247.

bibliografía

- _Berger, J. (1991) *About Looking*. New York: Random House.
- _Eisenstein, S. (c.1937) *Montaje y arquitectura*, incluido en: Glenny, Michael, Richard Taylor, y José García Vasquez (trad.). *S.M. Eisenstein Hacia una teoría del montaje. V.1*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001
- _Frankl, P. (1981). *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*. Barcelona: G G Arte.
- _Giedion, S. (1958). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Hoepli.
- _Worringer, W. (1966). *Abstracción y naturaleza*. México D.F.; Fondo de Cultura Económica.

CV

Luis Villareal Ugarte. Arquitecto por la Universidad Regiomontana (1992), Especialista en Arquitectura para los países en vías de desarrollo por el Politécnico de Turín (1997) y doctor en Historia de la arquitectura española del siglo XX por la Universidad de Navarra (2016). Desarrolla su actividad profesional principalmente Tecnológico de Monterrey desde 1998 como docente e investigador dentro del Departamento de Arquitectura en el área de Proyectos arquitectónicos y de Representación gráfica. Ha presentado y publicado su trabajo de investigación en foros nacionales e internacionales, así como en revistas del ramo y afines tanto científicas como de divulgación. Aunado estas experiencias académicas individuales ha participado en equipos de trabajos disciplinarios e interdisciplinarios desarrollando estudios y proyectos de distinta naturaleza.